

**МОНСТРУОЗНОСТЬ КАК КОД ЭРОТИКИ,  
ЖЕСТОКОСТИ И СТРАХА В АЛЬБОМЕ ВИТАЛИЯ  
ВОЛОВИЧА «ЖЕНЩИНЫ И МОНСТРЫ»\***

**Лев Закс**

Гуманитарный университет,  
Екатеринбург, Россия

**MONSTROSITY AS A CODE OF EROTICISM, VIOLENCE,  
AND FEAR IN VITALY VOLOVICH'S WOMEN AND  
MONSTERS ALBUM**

**Lev Zaks**

University for the Humanities,  
Yekaterinburg, Russia

When interpreted from the position of contemporary culture, the ancient cultural image of the monster and the discourse of monstrosity acquire a new scale. In his album *Women and Monsters*, Vitaly Volovich, a Yekaterinburg graphic artist and painter, represents different aspects of the image of a monster and the discourse of monstrosity. This article characterises the origins, semantics, and functions of the image of the monster, the reasons for the active interest in the topic, and the peculiarities of modern monstrosity and its reflection in art. In Volovich's album, the discourse of monstrosity is realised in the space of an erotic relationship between a man and a woman, which is interpreted as a monster. The analysis focuses on the vividly depicted drama of sexual relations, their wide subject-specific amplitude, the close unity of natural and cultural dimensions, sexual, spiritual, and psychological forces, and the contradictory role of the man in modern perception. The realisation of the man as a monster originates from the artist's understanding of the contradictory unity of the natural and the cultural in eroticism, where the woman is depicted as a more spiritual and psychologically more elaborate character than the man, whose biological and carnal features come to the fore. The artist perceives

---

\* Citation: Zaks, L. (2019). Monstrosity as a Code of Eroticism, Violence, and Fear in Vitaly Volovich's *Women and Monsters* Album. In *Quaestio Rossica*. Vol. 7, № 2. P. 458–474. DOI 10.15826/qr.2019.2.387.

Цитирование: Zaks L. Monstrosity as a Code of Eroticism, Violence, and Fear in Vitaly Volovich's *Women and Monsters* Album // *Quaestio Rossica*. Vol. 7. 2019. № 2. P. 458–474. DOI 10.15826/qr.2019.2.387 / Закс Л. Монструозность как код эротики, жестокости и страха в альбоме Виталия Воловича «Женщины и монстры» // *Quaestio Rossica*. Т. 7. 2019. № 2. С. 458–474. DOI 10.15826/qr.2019.2.387.

the man (and himself) in terms of the values of spiritual culture, which are represented by the woman in eroticism, with her reconstructed opinion being the starting point in the author's perception of the man's monstrosity. The artist's magnificent erotic saga includes a manifold history of erotic relationships, their typological (situational and content) diversity, and the act of male critical self-reflection.

*Keywords:* Vitaly Volovich; monster; monstrosity; man and woman; erotic relationship; nature and culture.

Древний культурный образ монстра и дискурс монструозности получают в современном прочтении новый масштаб. В авторском альбоме екатеринбургского графика и живописца Виталия Воловича «Женщины и монстры» разноаспектно представлен образ монстра и проявлен дискурс монструозности. В статье охарактеризованы древние истоки, семантика и функции образа монстра, причины обостренного интереса к этой теме, особенности современной монструозности и ее выражения в искусстве. В альбоме В. Воловича дискурс монструозности работает в пространстве темы эротических отношений женщины и мужчины, интерпретируемого как монстр. В центре анализа – ярко раскрываемая Воловичем драматическая природа эротических отношений, их широкая предметно-смысловая амплитуда, напряженное единство природного и культурного начал, сексуальных и духовно-психологических сил, неоднозначная роль мужчины. Современное видение и воплощение его как монстра вырастает у художника из понимания противоречивого единства природного и культурного в эротике, где женщина оказывается стороной более одухотворенной и психологически развитой в сравнении с мужской доминантой биологического, плотского, вожделеющего. Мастер видит мужчину (и самого себя) с позиций ценностей духовной культуры, в эротике репрезентируемых именно женщиной, чье реконструируемое мнение оказывается отправным в авторском видении монструозности мужчины. Грандиозная эротическая сага художника включает многоплановую «историю» эротических отношений, их типологическое (ситуативное и смысловое) многообразие и акт критической мужской саморефлексии.

*Ключевые слова:* художник Виталий Волович; монстр; монструозность; мужчина и женщина; эротические отношения; природа и культура.

Монстры, будучи одной из констант современного осознания культурного мира, становятся источником образности для художника. Речь идет о выдающемся екатеринбургском графике и живописце Виталии Воловиче (1928–2018), в чьем творчестве образы монстров появлялись весьма часто, став центральными в авторском альбоме «Женщины и монстры», вышедшем в 2013 г., но собиравшемся, созревавшем как художественное целое годами, если не десятилетиями [Волович]<sup>1</sup> (ил. 1).

---

<sup>1</sup> Все иллюстрации, данные в тексте статьи и на цветной вклейке, приводятся по этому изданию. – Л. З.



1. Виталий Волович.  
Фото Е. Воловича. 2015

Vitaly Volovich. Photograph  
by E. Volovich. 2015

В традиционном представлении *монстры* – существа, внешность которых являет радикальное отклонение от визуальных норм культуры, прежде всего норм человеческой внешности, и может вполне характеризоваться как патология. Производя ужасающее впечатление, они рожают не только отвращение, эстетическое отталкивание, но и вызывают страх, испуг, угрозу собственной безопасности и самой жизни, становятся символами сильных чувств и переживаний. Образы монстров рождались коллективным сознанием людей на самых ранних этапах истории культуры. Культур, обоедшихся без монстров, история не знает. И хотя образы монстров создавались человеческой субъективностью, их порождение вызвано некоей объективной принудительной силой, имеет «естественно-исторический» характер.

Начиная с культур древнейших – с архаической мифологии и раннего фольклора, практически каждый исторический тип (этап) культурного сознания порождал своих монстров<sup>2</sup>. Монстры репрезентировали наличие *иной реальности* с далекой от принятой людьми, комфортной и безопасной для них логикой, чтобы содрогнуться, ужаснуться, с отвращением и/или победоносным смехом оттолкнуться, переосмыслить миропорядок в его отношениях с хаосом, или «хаосмос», границы человечески «нормального» и базовые человеческие нормы, эти границы очерчивающие и стерегущие. Так, в негативной, отталкивающе-угрожающей форме культуры утверждали свои закономерности, свои меры и границы порядка и хаоса, нормы и патологии, приемлемого и категорически недопустимого, а обобщенно говоря – культурного и природного (ср.: [Žižek]). Каждый последующий тип монстров, что-то заимствуя у предшественников, непременно добавлял что-то свое и обогащал «иконологический арсенал» новыми вариантами уродства, угрозы и ужаса. А более всего «падкой» на чудовищ и чудовищное оказалась совсем, кажется, далекая от архаики с ее «древним ужасом» (*лат. Terror Antiquus*), сциентизированная и в большой степени секуляризованная культура XX – начала XXI в. Образы патологически уродливых и страшных в своем безобразном облике существ оказались необходимы не только индустрии массовой культуры, где они составили самостоятельную жанровую сферу – литературу и кине-

<sup>2</sup> См., например: [Максимов; Пропп; Криничная; Элиаде; Мюшембле; Беньямин; Вацуро; Женевский; Mac-Andreu; Markman].

матограф ужасов<sup>3</sup> со своей эстетикой, поэтикой, мифологией и ставшими популярными персонажами-монстрами, но и искусству вполне серьезному, сложному, «элитарному»<sup>4</sup>. Время постмодерна соединило оба вида культуры и по части интереса к монстрам, дав примеры и фантастических, и вполне реальных уродов, а еще чаще – чудовищ с нормальной внешностью, порождаемых и обитающих внутри нашей реальности (злодея в фильме Коэнов «Старикам тут не место» и монстров фон Триера – запредельной в своем садизме героини фильма «Антихрист» и изощренного маньяка-убийцы в фильме «Дом, который построил Джек»).

Элитарную и массовую культуру сегодня объединяет общий исторический опыт XX в. и современной цивилизации, который определил новое мировоззренческое видение многих реалий и проблем, в том числе и темы монстров. «Эпоха неопределенности», лавинообразное усложнение социокультурной реальности, возрастающие риски бытия и нерешенность старых и новых проблем объясняют укорененность (или, если хотите, неискоренимость) монструозного аспекта нашего мира и его растущее многообразие, потребность в монстрах. А изменившиеся во многом содержание и характер проблем жизни современного общества объясняют трансформации самой монструозности и ее серьезного изучения всем комплексом социогуманитарных наук<sup>5</sup>. Они зафиксировали две принципиальные черты-доминанты, характеризующие современную, новейшую монструозность.

Первая: истоком современных монстров выступают не столько границы (противоречия, проблемы, неудачи, духовно-психические напряжения) в отношениях культуры и внешней человеку природы, сколько сложность созданной людьми социокультуры (И. П. Смирнов), ее множественные, весьма неопределенные и, как еще в 1920-е гг. отмечал М. Бахтин, повсюду пролегающие границы [Бахтин, с. 24–25], или проблемы и противоречия сущности и существования современного человека. Отсюда и вторая черта, прямо определяющая новое содержание монструозности и ее формы выражения – это «превращенная форма» (фантазийная и фантастическая) реальных социокультурных значений. Много раньше создателя «теории монстров» американца Джеффри Коэна, в 1997 г. сформулировавшего культурологическую концепцию монструозности [Monster Theory: Reading Culture], этим руководствовались К. Маркс в объяснении мифологии и любых фантазмов, З. Фрейд, социопсихически объяснивший рождение чудовищ во фрустрированном сознании, В. Беньямин, в работе о драме ран-

<sup>3</sup> См., например: [Головачева, 2012; Комм; Скал; Хабибуллина; Speaking of Monsters; The Ashgate Encyclopedia].

<sup>4</sup> Начало положил немецкий экспрессионизм: фильмы Ф. Мурнау, Ф. Ланга, Р. Вине, новеллы Ф. Кафки, живопись О. Дикса.

<sup>5</sup> Обзор сравнительно новой англоязычной литературы по тератологии см.: [Головачева, 2019]; см. также работы российских исследователей: [Антонов; Аронсон; Голышко-Вольфсон, 2008; Голышко-Вольфсон, 2010; Эткинд].

него немецкого барокко воссоздавший имманентный ей механизм генезиса чудовищного как инобытия социокультурного [Беньямин].

Трансформация монструозности в современности проявляется еще и в том, что можно не использовать превращенные формы фантастического «инакового», чтобы выразить и проблематизировать границы нормального. Теперь эти пролегающие внутри самого социокультурного мира границы все чаще нарушаются и опровергаются обычными, внешне вполне нормальными людьми. Чудовищное все чаще в своей предметности совпадает с совершенно реальным *девиантным, криминальным*, воплощаясь в поливариантной фигуре/образе современного социопата, каковыми часто оказываются весьма просвещенные и «цивилизованные» обыватели. Если в конце XVIII – начале XIX в. можно было считать, что «сон разума рождает чудовищ» (Ф. Гойя), то в наше время сама порожденная культурой рациональность, ее прагматичная внутренняя логика, за которой иногда почти прозрачно проглядывают особенности современных институтов и других форм совместной жизни людей, качество и границы современной *социальности* в целом, становится источником-основанием социальных патологий, в том числе чудовищных преступлений. Уже не сон, а работа разума, подчиненного онтологии и логике громадных, часто самих себя не понимающих, но самодовлеющих «социальных машин», порождает чудовищ. И если научное сознание отслеживает, рефлексирует и объясняет истоки-основания и прихотливую, но по-своему рациональную логику современной монструозности, вполне внятную оптике и дискурсам социологии, культурологии, антропологии, социальной психологии, семиотики культуры и т. д., то сознание художественное, как и прежде, остается непосредственным органическим «медиумом»-проводником, выразителем тех необходимостей, что порождают современных монстров, и одновременно культурным ментальным «органом» реализации этой необходимости.

### Эротическая тема и оптика монструозности

Альбом «Женщины и монстры» – это большое изоповествование об эротических отношениях женщин и мужчин. Монстр здесь – это обобщенное имя и качественная атрибуция мужчин как участников этих отношений. С одной стороны, здесь несомненно продолжается древняя мифофольклорная традиция – и в плане «фабулы» отношений (монстры и всякая «нечистая сила» издревле похищали женщин, чтобы съесть их или сексуально их присвоить [Пропп, с. 148–149]), и в плане нечеловеческой внешности монстров (об этом далее).

С другой стороны, огромная (около 400 работ) и во многих отношениях многолика эротическая «сюита» Виталия Воловича в своем предметно-смысловом содержании отнюдь не сводится к одной лишь монструозности как поведенческой сущности мужчины. В своих функциях и значениях последний не только монстр, даже когда внеш-

не он именно монстр или, как минимум, «не-человек». Но иногда внешне он и вполне человек. И воспринимаются мужчины-монстры автором и зрителями далеко не только с ужасом и отталкиванием. В «Женщинах и монстрах» нет и в помине жестокости, ужаса и холода средневековых циклов Воловича, как нет и суровых, властно-жестких тонов шекспировского трагизма его ранних черно-белых циклов. Вот характерный пример из начального раздела альбома – лист «Влюбленный монстр» (ил. 2). Монстр играет на дудочке, прельщая и ублажая женщину нежными звуками. Играющие линии рисунка источают аромат ночи, умильную влюбленность и трогательную нежность монстра, создают атмосферу прелестной любовной игры и счастливого ожидания. Здесь царит знающая себе цену и, в общем, благосклонно настроенная, однако ничего пока не обещающая женщина. Танцует, она отдается музыке, но не монстру. Он играет на дудочке, но главная игра, любовная – ее. Этим листом художник выражает одну из основных тем всей сюиты и одну из двух ключевых составляющих эротики – человеческую суть, одухотворенный и душевный, любовный и эстетический характер взаимной тяги женщины и мужчины.

В альбоме откровенно раскрывается, выразительно звучит и вторая ключевая сторона и основа эротики – сексуальное желание, властный зов биологической, телесной природы человека. Именно желание делает объект эротического искусства чувственным, соблазнительным и эстетичным. Желание создает особую его атмосферу, температуру, напряженность (интенсивность) эмоционально-волевого начала, энергетическую насыщенность, общую тональность и экспрессивность художественной ткани, что можно иллюстрировать листом из одного из последних разделов альбома «Леда и лебедь» (ил. 3).



2. В. Волович. Влюбленный монстр

V. Volovich. *A Love-sick Monster*

3. В. Волович. Леда и Лебедь

V. Volovich. *The Leda and Swan*



Этот лист – совершенно другое лицо эротических отношений, достигшая апогея любовная страсть как жажда обладания, одержимость и упоение им. Здесь уже первая скрипка по природному праву силы и по закрепившей его гендерной роли переходит к мужчине. Сила мужского желания такова, что чревата потерей человеческого облика. У художника эта метаморфоза и происходит: женщина и мужчина становятся мифологической парой – Ледой и лебедем, тысячелетиями олицетворяющей не знающую преград страсть, прежде всего неудержимую мужскую страсть-порыв обладания. Но разве женщина хочет не того же? И да, и нет. Да, потому что женщина – изначально добровольная сторона любовных отношений и действительно полна желания. Нет, потому что уже не принадлежащая себе и даже своему желанию, женщина здесь подмята жадным и агрессивным напором мужчины, страдательна, представлена скорее как подвластный пассивный объект, собственное встречное желание которого отодвинуто на второй план и в большой степени нивелировано солирующим эгоцентричным порывом мужчины-монстра. Античный миф становится визуальной матрицей типичной ситуации в мире людей: он репрезентирует момент упоительного и безоглядного торжества животности (желания) на грани насилия (лебедь, как известно, по природе не только изящен и грациозен, но и агрессивен, воинственен и злобен). Мотив опрокинутой, распластанной на земле для удовлетворения мужского желания женщины не раз повторится в альбоме, и эта, казалось бы, естественная для эротики поза каждый раз на фоне иступления мужчины будет окрашена взволнованным, тревожащимся за душевное состояние женщины вопрошанием художника: взаимность или насилие? радость или боль? возвышение или унижение?

Но, коли речь зашла о женщине в ее отношениях с мужчиной-монстром, то и тут мастер переинтерпретирует традиционную схему. И достаточно неожиданно, если помнить, что монструозностью для него в эротической сфере обладает именно мужчина, а женщина – его объект, часто жертва и почти всегда высокий камертон, недостижимый идеал. Но, оказывается, по Воловичу, и этот «идеал» может иногда становиться монстром – как в разделе «Монстры», где женщина вдруг становится грудастой волчицей или, возможно, овчаркой. Человек XX века, увы, знает: ничего абсолютного, ценностно непреложного и необратимого в мире людей нет. Но почему тогда для художника монструозность женщины все-таки скорее исключение, а для мужчины – правило? Отложу ответ на этот важный вопрос на завершающую часть статьи.

### Лики монструозности

Теперь посмотрим, какими внешними чертами одаряет В. Волович своих монстров. Они принимают разные облики, но всегда остаются фантастическим и странным *человеком-зверем*, или *зверочеловеком*.

Он ходит на двух ногах-лапах, но, похоже, может встать и на четвереньки. Его морда (не скажешь ведь «лицо») принимает облик разных животных и даже птиц: собаки, волка, козла, барана, филина, лебедя (хоть он кажется самостоятельным заимствованным античным мифологическим героем), даже, пусть и редко, льва, повторяя тем самым генеалогию могущественных фантастических существ фольклора [Криничная, с. 254–255, 257–258, 430–431].

Характерную внешность монстра позволяет подробнее разглядеть гуашь «Страсть» из раздела-цикла «Охваченные страстью» (ил. 1 на цв. вклейке). Собачье ребристое туловище, лапы, поросшие шерстью, однако пятипалые, с большими толстыми мозолистыми пальцами. Морда собачья, или скорее волчья, с острыми стоячими ушами. А задние ноги-лапы, похоже, венчают копытца («козлоногий», как говорит о нем В. А. Жуковский). Да, у него еще есть небольшой мохнатый хвостик – важная внешняя, но говорящая больше о внутреннем деталь. Морда монстра, его большие, чуть вытаращенные глаза всегда выражают одну эмоцию – если вообще это выражение можно связать с какой-то эмоцией. О желании монстра говорят напряженное тело, его позы и жесты, говорит язык художника, но не его физиономия. Тут В. Волович идет за Пикассо, у которого быки и минотавры – признанные образы-символы равнодушия к коллизиям жизни и собственной судьбы, темного внутреннего мира, и при этом вполне органичные выразители первозданных биологических влечений и диких, часто агрессивных импульсов. Впрочем, про монстра не скажешь «индифферентен». Он ведь и влюблен, и жаждет, и изнемогает от страсти. Но только выразить это *по-человечески* не в состоянии.

### Предметно-событийная и смысловая амплитуда монструозности

В современном, даже уже давнем искусстве и самые чудовищные монстры, если они не фантастика, а реальные люди, своими свойствами и поступками далеко не совпадают со своим «именным», будто бы сущностным клише-маской. И жизнь «вокруг» монстра в высоком искусстве второй половины XX – начала XXI в. (в отличие от специальных масскультовских жанров вроде фильмов ужасов) отнюдь не наполнена одной монструозностью. Альбом – воистину «модель эротического мира» во всем его предметно-событийном и смысловом многообразии, в единстве всех возможных авторских позиций. Прежде всего это *эпос* – грандиозное по ситуативному охвату и «объективное» воссоздание характерных, проходящих сквозь века мужско-женских эротических отношений. Художник объединяет свои листы – черно-белые рисунки, цветную графику (гуаши, акварели), офорты – в 12 циклов с собственной внутренней темой в каждом: «Влюбленный монстр», «Монстр преследует женщину», «Ненасытный монстр» и т. д. Циклы следуют друг за другом, и они скорее «пер-



пендикулярны» своим соседям, конфликтуют с ними, что подчеркивает как противоречивость эротических отношений, так и драматизм авторского видения. И, как свойственно эпосу, родиной которого ведь была первобытная мифология, воссоздаваемая Воловичем реальность обнаруживает событийно-ситуативную и ценностно-смысловую неисчерпаемость, способность вечно длиться и никогда не заканчиваться (не зря же мастер возвращался к ней, в том числе годы спустя после выхода «Женщин и монстров»).

Эпос Воловича своим ядром имеет другой большой род искусства – *драму*. Не трагедию с ее необратимыми катастрофами и неизбывными утратами, а наполняющую жизнь вечными противоречиями (противостояниями, борениями) и эмоциональными напряжениями, но не разрушающую ее драму. Драму, дающую широкий спектр эстетических смыслов – от возвышенного до смешного, от нежного и трогательного до грубого и отталкивающего, одновременно и внятно звучащих, порожденных и соединенных одним великим жизненным сюжетом. При всей многоликости (благодаря разнообразию языковых приемов и техник) и многостильности рассказываемых/показываемых, а, кажется, еще и разыгрываемых сюжетов и их действующих лиц, это все-таки одна единая история с одними и теми же персонажами, женщиной и мужчиной.

Иллюстрации 2 и 3 символичны для всей сюиты, они задают амплитуду эротических отношений, их возможные крайние точки: эстетическую любовную игру – и властное вождение-жажду, воплощенную в иступленном страстном порыве к обладанию-слиянию; превосходство женщины перед ищущим ее благосклонности, признающим ее власть и преклоняющимся перед ней мужчиной – и полную подчиненность женщины желанию мужчины, его сладострастную жадную власть над ней, ее вождленным телом и ошеломленной агрессивным натиском душой. И мы видим в «Женщинах и монстрах» всю эту актуализированную художником амплитуду, на которую накладывается другая, заданная энергетическим источником эротизма – регистром модификаций желания, отличающихся силой и характером направленности на другого. Примерно так: зарождающееся желание – желание созревшее, достигшее высшего накала (предельной степени одержимости, «вожденности»), но пока не удовлетворенное – желание, достигшее своего апогея и получившее возможность удовлетворения в процессе овладения и обладания объектом – желание в апогее обладания-слияния, удовлетворяемое и становящееся разрядкой – желание уже истраченное, исчерпанное (состояние внутренней опустошенности). Этому регистру (каждому его конкретному модусу) соответствует и особый духовный (образный) регистр, связанный с различными степенями опосредования желания, возможностью духовно управлять им, интегрировать его в креативное пространство духа, в пространство духовной коммуникации, что и делает его фактом искусства. Волович предлагает зрите-

лю череду сменяющих друг друга, по-разному художественно осмысленных эротических ситуаций.

Каждый лист, как поворот сценического круга, приоткрывает все новые грани единого сюжета каждого цикла и любого его конкретного события. А каждый цикл, в свою очередь, открывает особый лик, иную суть вечной эротической драмы.

### О низком и пугающем

На ряде листов громоздятся и сплетаются тела мужчин и женщин, лепятся друг к другу и насилюют друг друга их деформированные и разъятые – то ли похотью и пороком, то ли отчаявшейся, уставшей от вакханалии «низа» фантазией автора – их фрагменты. Это тоже эротика? Да! Страшноватая, брутальная, обручившаяся с насилием и утратившая сходство с «человеческим». Ее уродливые отталкивающие черты, которые невозможно передать в жизнеподобных формах – формах прекрасных, созданных для любви женских и мужских тел – ведь эти черты суть порожденья отнюдь не только биологической природы людей. Они тоже, как и любовь, дети культуры. Той культуры, которая признает самоутверждение через господство, насилие, глумление над телом и душой беззащитно-прекрасных. Один из циклов альбома – «Убегающие». Почему убегает женщина от желавшего ее мужчины (ил. 2 на цв. вклейке)? Офорт «Насилие» из цикла «Ненасытный монстр» – прямая иллюстрация к Овидию: «Это насилье? Пускай: и насилье красавицам мило». Офорты говорят об обратном. О вдруг открывающейся и разрастающейся пропасти двух разных человеческих «природ», в одной из которых темного, звериного много больше, чем в другой. На что женщина, ее нежное существо, даже увлеченное, влюбленное, «согласное», отзывается страхом и ужасом, отказом и бегством. Мужчины же, все или большинство – в глубине не души, конечно, а тела своего – насильники, то есть всего лишь голодные = не утолившие голода плоти животные. И в этом, и поэтому они монстры. Художник в конфликте «природ» всегда на стороне женщины.

Но многократное повторение сцен насилия, вновь и вновь повторяющиеся образы-вариации переродившейся в своего низменного антипода, некогда одухотворенной жажды обладания – зачем это мастеру? Желание постичь и преодолеть зло не может, увы, отменить его странной притягательности. Нравственное отвращение-отталкивание у художника подчас даже множит творческий соблазн остановить, овладеть даже таким «мгновением» – именно таким, ломающим стереотип, бросающим вызов общим местам бюргерского благопристойного существования. К тому же есть принудительная сила, нравственный диктат горького знания и опыта – внутренний голос правды, отличающий большое искусство от сладостных масскультовских конфеток и противозачаточных пилюль. Но главный вектор отноше-

ния к мерзкому и низкому в эротике у Воловича тот же, что и в любой гуманистической культуре – очеловечить, наделить смыслом, вписать в мировой порядок и преодолеть, победить бесчеловечную сущность и отвратительный облик мощью и свободой собственного художественного языка. Собственным творческим великодушием, ощущением как большое вольное дыхание.

Художник не только чувствителен к «асимметрии» эротических отношений, но с еще большим увлечением, если не сказать – с упоением, и очень откровенно воссоздает их радостные, гармонические моменты – когда именно *эротически* (сексуально + душевно) хорошо обоим. Собственно, об этом – главные по сексуальной содержательности части альбома: «Ненасытный монстр», «Охваченные страстью», «Повелительницы монстров», «Похищение». Ненасытность мужчины на листах «Ненасытного монстра» не больше, чем у женщины, испытывающей столь же сильные эмоции и наслаждение (ил. 3 на цв. вклейке). Одержимость, упоение и истома – общие состояния его и ее. На листе «Страстный монстр» истома женщины в объятиях мужчины еще сильнее (ил. 4 на цв. вклейке). Эмоциональный накал свидания растет. На листе «Страстный монстр» страсть уже, кажется, раскаляет до состояния плазмы и словно дематериализует партнеров (ил. 5 на цв. вклейке). Женщина просто «растекается» от наслаждения на коленях монстра. Колорит листов в одном случае – холодный, ночной – контрастно оттеняет это состояние, а в другом – жаркий, пламенный – наоборот, рифмуется с ним, усиливая «страстный эффект» вещи. Наконец, на следующих листах монстр доводит женщину до оргазма, обхватив ее большое белое тело руками (выразительны большие груди-мячики) и буквально вдавливая женщину в себя. О горячих листах этого цикла хочется говорить на языке музыкальных терминов. Экспромт желания. Вариации соития. Токката обладания. Скерцо страсти.

Настоящим триумфом женской красоты становятся те части, где в эротические отношения входят дистанция и созерцание, «нейтрализующие» и одухотворяющие самого вождедующего монстра. Это и уже называвшаяся нежная «Влюбленный монстр», и трепетная «Монстры раздевают женщину», и благоговейная «Монстры и спящая женщина», и торжественно-праздничная «Повелительница монстров». В них торжествуют женственность и красота. Чары и neodолимая притягательность женщины находят отклик не в плотском вожделении, а в сублимирующем его энергию любовании, благоговении, ритуальном рыцарском служении мужчины. Так происходит очеловечивание мужчин-монстров (ил. 6 на цв. вклейке). Вот, к примеру, гуашь «Монстры раздевают женщину», красивая графически, колористически и композиционно. Чуть возвышаясь над стоящей в центре листа женщиной, два симметрично расположенных и словно размытых, растворенных в атмосфере обожания и восторга монстра стягивают с нее легкие одежды. У ее ног два маленьких монстра-со-

бачки заняты тем же. А она, длинноволосая, стыдливо закрыла лицо руками. Непонятно, для чего происходит этот торжественный ритуал раздевания. Может, монстры – слуги, камердинеры отходящей ко сну женщины. Или они сладострастники-вуайеристы. Какая разница! Ведь ситуация архетипична как материализация мечты всякого нормального, а значит, «ушибленного» женской красотой мужчины. Бедро и живот женщины прекрасны и волнующи, белизна ее тела легка и волшебна. Есть в ее прелести что-то от ренессансных мадонн, от трепетного свечения боттичеллиевых обнаженных.

Но рядом с этим возвышенным находится место и открытой насмешке, и иронии – способам снизить, уценить самодовлеющую животность, значит, по Воловичу, и монструозность секса. В альбоме есть небольшая группа рисунков, изображающих весьма увлеченный и выразительный секс. До того захвативший партнеров и осуществляемый (прежде всего, конечно, активной стороной – монстром) с таким звериным упорством, что на какой-то миг становится не по себе. Но тут ты обращаешь внимание на необычную – на фоне остальных листов – изобразительную стилистику этих рисунков. Женщина моделируется обобщенной «примитивистской» линией, напоминающей (особенно голова) детский рисунок. А монстр – это маленький юркий волчок, удивительно напоминающий своего собрата из «Сказки сказок» Ю. Норштейна, к тому же выполненный штриховкой (вокруг же пространство и предметы – безо всякой штриховки). Сами эти манеры обозначают и подчеркивают различия женщины и мужчины. Но детскость обеих манер рождает общее ощущение комизма, юмора, события «не всерьез» – «понарошку». И это несмотря на то, что, например, на первом рисунке из двух монстр-волчок «покрыл» женщину, уместившись между ее широко расставленными ногами (ил. 4). Да и поза женщины, ее опрокинутое в удовольствии, почти самозабвенное лицо вроде бы указывают на безусловную серьезность происходящего. Но детская манера! И штриховка между ног, и ощущение щенячьего наскока. Так, благодаря комическому сдвигу восприятия, реализованной насмешке, увиденные с высот человеческого понимания тупая одержимость и прямолинейный натиск животности предстали в своей неожиданной забавности, странности, внутреннем комизме.

Вернемся к заданному в начале статьи вопросу: отчего при поразительной объективности, приемлющей доминанте и полифонии



4. Без названия

Untitled

видения, при такой высочайшей оценке эротики вместе со всеми ее тeneвыми, низовыми сторонами мужчина Воловича все-таки монстр?

Инвариантность *звероподобной внешности мужчины* к любой эротической ситуации и смысловой модальности указывает на первый концептуальный смысл его монструозности: это его естественная близость животному миру, неотделимость от него и от всей природы. Его родственник-предшественник, ведущий, если верить Малларме и Дебюсси, столь же темное, не просветленное духом и самосознанием, погруженное в бессознательное существование, – фавн. Эта «генеалогия» ключевого образа у художника очень важна. Она объясняет извечную (генетическую и онтологическую) близость эротики, особенно в ее мужском варианте, биологической природе, растительной и животной жизни, а также первоначальной стадии и древнейшим формам культуры, что позволяет монстрам Воловича не только вызывать реакцию отталкивания, но и аукаться с древней мифологией, с прелестной любовно лелеемой в культурной памяти человечества архаикой – источниками первозданной благоуханной поэтичности, волнующей нас изначальной образности. Что мы и видим уже во «Влюбленном монстре». Взятая же в современном контексте – контексте зрелых (и даже перезрелых) форм культуры, духа, человеческих отношений, эта воплощенная в самой соматике, а также психике мужчины его, получается, неизменная, «родовая» природность, его причастность к ранним ступеням развития культуры есть ведь не что иное, как его (опять, выходит, непреодолимая) примитивность, его *культурно-историческая не(до)развитость*. Монстры Воловича, таким образом, репрезентируют ключевую, так и не решенную историей антропологическую проблему преодоления животности, очеловечивания человека культурой.

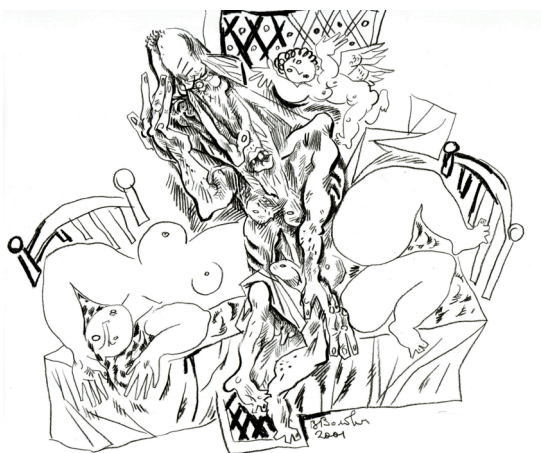
Но если есть на свете сила, способная одухотворить, поднять до высот культуры человека, прежде всего мужчину, то это, уверен Мастер, именно женщина – существо *принципиально другого*, высшего и, конечно, существенно много более высокого, чем мужчина, порядка.

Мужчину и женщину соединяет в сексе и эротике сама жизнь. Но они существа во многом разной природы, о чем и начинают догадываться, только вступив в драматические отношения друг с другом. В отношениях с женщинами (как они видятся им самим) мужчины обнаруживают неустрашимую, хотя и отчасти одухотворенную, эстетизированную и «этизированную» культурой *животность* – и в посылках, истоках эротики (биологические потребности – зов плоти), и в самом процессе любовных отношений: в его устремленности и энергетике, его одержимости и неустрашимой плотскости, сладострастии. Главным (и часто ненасытным) носителем этой животности выступает мужчина. Хотя великий знаток эротики Овидий утверждал, что женщина ей подвержена точно так же. Однако женщина быстрее выходит из ее власти, сбрасывает наваждение вожделения, обретает сознание и возвышает волю, настаивает на человечности

и духовности сексуальных и любых других отношений. Для большинства женщин плотские потребности, состояния, порывы и наслаждения не только более умеренны, чем у мужчин, но гораздо более облагорожены чувствами, буквально – *одушевлены*.

Как часто женщина в своем интимном опыте, пройдя и пережив радостный пик желания и отдавания-обладания, внутренне отстраняется от этой животности, начинает стыдиться ее – и тогда ее источником, весьма малосимпатичным и даже неприглядным, начинает казаться он, мужчина. И становится видна, осознана и неприятна его животная агрессивность, беззастенчивость, ненасытность, грубость; вспоминаются – как неделикатность минимум и как насилие максимум – все его нетерпеливые поспешности, вся его грубоватая жадность и отталкивающее, нечувствительное к душевному состоянию женщины плотоядие (сладострастие). Существенно выявить один из аспектов лирики в альбоме В. Воловича: критически воспринимая мужчин, он себя от этого «племени» не отделяет. Его лирика – не самовыражение и самолюбование, а полная язвительной насмешки саморефлексия, беспощадная, выворачивающая наизнанку тайники бытия и сознания. Произнесение вслух запретных желаний и непредъявленных счетов – к жизни и к себе.

Об этом говорит, в частности, цикл «Сусанна и старцы», продолжающий библейскую тему похотливой тяги мужской увядающей плоти к молодости и красоте женщины. Все старцы-сладострастники имеют очевидное портретное сходство с художником. И тут не только комическое и низкое. Старик, так похожий внешне на автора, склонившийся над обнаженной спящей (ил. 5), причем одна его рука подбирается



5. В. Волович. Сусанна и старцы

V. Volovich. *Susanna and Elders*

к девичьему телу, а другая касается собственного лба, выражая напряжение мучительного раздумья – разве это не драма?! А над плечом старца – впервые за весь альбом – ангелочек, удостоверяющий искренность и человечность помыслов старого монстра, но также и горькую самоиронию автора.

Взгляд мастера на себя и своих сородичей мужчин-монстров не лишен известной доли фатализма, но не тотально мрачен. Да, – говорит он, – мы, мужчины – монстры. Но все же не совсем закорее-



нелые и «законченные». Мы же способны, как это видно, например, из циклов «Монстр и спящая женщина», «Повелительница монстров», бескорыстно увлекаться, воодушевляться, преданно служить прекрасному и непостижимому созданию (ил. 7, 8 на цв. вклейке). Мы способны, хотя бы ненадолго, на преодоление своей животности и ограниченности, «темноты». К тому же мы не одиноки, ведь есть властная сила, способная, хотя бы отчасти, нас очеловечить. И эта сила, естественно, сама Женщина. Единственная не уродующая людей власть на свете, наоборот, делающая их одухотворенными, добрыми и прекрасными, – власть Любви, власть идущего из сердечных глубин преклонения и бескорыстного служения. Вот куда ведет мужское существо из темных зарослей, дремучего леса плотских вожделений светлая очеловечивающая сила – эротическая культура – культура самоотдачи возлюбленной, чувственная культура самоотдачи высокому, благородному и чистому в себе. Культура не умерщвления, а одухотворения и возвышения сексуальности на путях вечно молодой и прекрасной Эротики.

### Список литературы

*Антонов С.* Тонкая красная линия : Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // Гость Дракулы и другие истории о вампирах. СПб. : Азбука-Классика, 2007. С. 5–86.

*Аронсон О.* Трансцендентальный вампиризм // Синий диван. 2010. № 15. С. 25–46.

*Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Искусство, 1975. С. 24–25.

*Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М. : Аграф, 2002. 288 с.

*Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М. : Новое лит. обозрение, 2002. 544 с.

*Волович В.* Женщины и монстры : Рисунок. Акварель. Темпера. Офорт. Екатеринбург : Автограф, 2013. 400 с.

*Головачева И.* Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 144–162.

*Головачева И.* Джеффри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии // Новое лит. обозрение. 2019. № 1 (155). С. 353–362.

*Голышко-Вольфсон Д.* Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби : О философии, этике и биополитике зомби // Неприкосновенный запас. 2008. № 6 (62). С. 123–128.

*Голышко-Вольфсон Д.* Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии // Синий диван. 2010. № 15. С. 76–88.

*Женевский В.* Страх в литературе немецкого романтизма // LoT : [сайт]. URL: <https://darkfiction.ru/page/strah-v-literature-nemeckogo-romantizma> (дата обращения: 04.05.2019).

*Комм Д. Е.* Формулы страха : Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб. : БХВ-Петербург, 2012. 224 с.

*Криничная Н. А.* Русская мифология : Мир образов фольклора. М. : Акад. проект ; Гаудеамус, 2004. 1008 с.

*Мюшмбле Р.* Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. / пер. с фр. Е. В. Морозовой. М. : Новое лит. обозрение, 2005. 584 с.

*Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1986. 365 с.

- Скал Д. Дж. Книга ужаса : История хоррора в кино. СПб. : Амфора, 2009. 319 с.
- Хабибуллина Л. Ф. Монстр как Другой (Другая) в современной англоязычной литературе // Вестн. Перм. ун-та. Сер. Российская и зарубежная филология. Т. 9. 2017. Вып. 2. С. 108–116. DOI 10.17072/2037–6681–2017–2–108–11.
- Элиаде М. Ностальгия по истокам. М. : Ин-т общегуманитар. исслед., 2012. 272 с.
- Эткинд А. Кривое горе : Память о непогребенных. М. : Новое лит. обозрение, 2016. 328 с.
- Mac-Andreu E. The Gothik Tradition in Fiction. N. Y. : Columbia Univ. Press, 1979. 289 p.
- Markman E. The History of Gothik Fiction. Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2000. 224 p.
- Speaking of Monsters : A Teratological Anthology / ed. by C. J. S. Picart, J. E. Browning. N. Y. : Palgrave Macmillan, 2012. 326 p.
- The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters / ed. by J. A. Weinstock. Burlington, VT : Ashgate, 2014. 640 p.
- Zizek S. Enjoy Your Symptom! : Jacques Lacan in Hollywood and Out. 2<sup>nd</sup> ed. N. Y. : Routledge, 2001. 256 p.

## References

- Antonov, S. (2007). Tonkaya krasnaya liniya. Zametki o vampiricheskoi paradigme v zapadnoi literature i kul'ture [A Thin Red Line. Essays on the Vampiric Paradigm in Western Literature and Culture]. In *Gost' Drakuly i drugie istorii o vampirakh*. St Petersburg, Azbuka-Klassika, pp. 5–86.
- Aronson, O. (2010). Transsental'dnyi vampirizm [Transcendental Vampirism]. In *Sinii divan*. No. 15, pp. 25–46.
- Bakhtin, M. M. (1975). Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [Issues of Content, Material, and Form in Verbal Artistic Creative Work]. In Bakhtin, M. M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, Iskuststvo, pp. 24–25.
- Benjamin, W. (2002). *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoi dramy* [The Origin of German Tragic Drama]. Moscow, Agraf. 288 p.
- Eliade, M. (2012). *Nostal'giya po istokam* [Nostalgia for the Roots]. Moscow, Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy. 272 p.
- Etkind, A. (2016). *Krivoje gore: Pamyat' o nepogrebennykh* [A “Crooked” Grief: Memory about the Unburied]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 328 p.
- Golovacheva, I. (2012). Opasnye svyazi: chelovek i monstr v sovremennoi massovoi literature [Dangerous Liaisons: Man and Monster in Present-Day Mass Literature]. In *Neprikosnovennyi zapas*. No. 6 (86), pp. 144–162.
- Golovacheva, I. (2019). Dzhefri Koen i vse-vse-vse: obzor sovremennoi monstrologii [Jeffrey Cohen et al.: A Review of Modern Monsterology]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 1 (155), pp. 353–362.
- Golyenko-Vol'fon, D. (2008). Vek zhivyykh mertvetsov: XX stoletie glazami zombi. O filosofii, etike i biopolitike zombi [The Age of the Walking Dead. The 20<sup>th</sup> Century through the Eyes of Zombies. On the Philosophy, Ethics, and Bio-Politics of Zombies]. In *Neprikosnovennyi zapas*. No. 6 (62), pp. 123–128.
- Golyenko-Vol'fon, D. (2010). Vampir versus zombi: zametki po kul'turnoi monstrologii [A Vampire vs. a Zombie: Essays on Cultural Monsterology]. In *Sinii divan*. No. 15, pp. 76–88.
- Khabibullina, L. F. (2017). Monstr kak Drugoy (Drugaya) v sovremennoi angloyazychnoi literature [Monster as the Other in Modern English-Language Literature]. In *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. Vol. 9. Iss. 2, pp. 108–116. DOI 10.17072/2037–6681–2017–2–108–116.
- Komm, D. E. (2012). *Formuly strakha: Vvedenie v istoriyu i teoriyu fil'ma uzhasov* [The Formula of Fear. An Introduction to the History and Theory of Horror Films]. St Petersburg, BKhV-Peterburg. 224 p.

Krinichnaya, N. A. (2004). *Russkaya mifologiya: Mir obrazov fol'klora* [Russian Mythology. A World of Folklore Images]. Moscow, Akademicheskii proekt, Gaudeamus. 1008 p.

Mac-Andreu, E. (1979). *The Gothic Tradition in Fiction*. N. Y., Columbia Univ. Press. 289 p.

Markman, E. (2000). *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press. 224 p.

Muchembled, R. (2005). *Ocherki po istorii d'yavola: XII–XX vv.* [An Illustrated History of the Devil. 12<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries] / transl. by E. V. Morozova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 584 p.

Picart, C. J. S., Browning, J. E. (Eds.). (2012). *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. N. Y., Palgrave Macmillan. 326 p.

Propp, V. Ya. (1986). *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historic Roots of the Fairytale]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. 365 p.

Skal, D. J. (2009). *Kniga uzhasa: Istoriya khorrora v kino* [The Book of Horror. The History of Horror in Cinematography]. St Petersburg, Amfora. 319 p.

Vatsuro, V. E. (2002). *Goticheskii roman v Rossii* [The Gothic Novel in Russia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 544 p.

Volovich, V. (2013). *Zhenshchiny i monstry: Risunok. Akvarel'. Tempera. Ofort* [Women and Monsters. Figure. Watercolor. Tempera. Etching]. Yekaterinburg, Avtograf. 400 p.

Weinstock, J. A. (Ed.). (2014). *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. Burlington, VT, Ashgate. 640 p.

Zhenevskii, V. (N. d.). Strakh v literature nemetskogo romantizma [Fear in the Literature of German Romanticism]. In *LoT* [website]. URL: <https://darkfiction.ru/page/strakh-v-literature-nemeckogo-romantizma> (mode of access: 04.05.2019).

Zizek, S. (2001). *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. 2<sup>nd</sup> ed. N. Y., Routledge. 256 p.

*The article was submitted on 25.10.2018*